

# Das ‹sprechende› Klavier – Liszt'sche Gestaltungsstrategien in rezitativischer Klaviermusik

## I.

Zahlreiche zeitgenössische Quellen beschreiben eine auffällige Eigenart in Liszts Klavierspiel: Seine Fähigkeit, die Musik auf dem Klavier ‹zum Sprechen› zu bringen. So fasst etwa Amy Fay, eine amerikanische Pianistin, die 1873 bei Liszt studierte, ihren Eindruck von Demonstrationen Liszts am Klavier folgendermassen zusammen: «It seems as if the piano were speaking with a *human* tongue.»<sup>1</sup> Ein weiterer amerikanischer Schüler in den Jahren 1882–84, Carl Lachmund, hält ein Detail aus Liszts Unterricht über seine eigene Transkription von Rossinis *Wilhelm-Tell*-Ouvertüre fest: «Nein – das ist zu alltäglich! Nehmen Sie den ersten Takt ein wenig länger und nehmen Sie die geborgte Zeit von den zwei folgenden Takten!» Als er dies dann selbst in der angegebenen Weise spielte, schien die Melodie zu sprechen, als wäre sie der Worte fähig.»<sup>2</sup> Liszt muss in der Lage gewesen sein, das Instrument tatsächlich zu einem Sprachrohr seiner programmatischen Auffassungen zu machen, sei es im einzelnen Detail oder in der übergreifenden Konzeption eines ganzen Stückes.

Dabei war das Rezitativische als Ausdrucksmittel nicht neu: Die Vertonung der dramatischen Rede und ihrer Affekte im Gesang, das vokale Rezitativ, entwickelte sich als *stile recitativo* im beginnenden 17. Jahrhundert.<sup>3</sup> Heinrich Christoph Koch definiert in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802 ein Rezitativ durch drei Kriterien: Die artikulierten Töne der Sprache gehen im Rezitativ in den Sington über, ausserdem liegt der Passage eine Tonart zugrunde und schliesslich werden die Töne so geordnet, dass sie einer harmonischen Unterstützung fähig werden oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.<sup>4</sup> Die folgende Definition des Schweizer Ästhetikers Johann Georg Sulzer aus dem Jahre 1775 scheint für Liszt und seine Schüler besonders zutreffend: «eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält»,<sup>5</sup> da sie den in

1 Amy Fay: *Music-Study in Germany*, Chicago: A. C. McClurg & Company 1886, S. 228 [Hv. wie im Orig.].

2 Carl V. Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege: Schroeder 1970, S. 229.

3 Vgl. Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 32–34.

4 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann 1802, Sp. 1231.

5 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 4, Leipzig: Weidmann und Reich 1779, S. 4.

diesen Passagen meistens vorherrschenden Grundton der erhöhten Emotionalität in den Vordergrund rückt. Dieser «Grundton der erhöhten Emotionalität» stellte ein zentrales Merkmal von Liszts Persönlichkeit als Interpret dar. So ist in einem Brief an Robert Schumann, vermutlich verfasst vom Wiener Korrespondenten der *Neuen Zeitschrift für Musik* Joseph Fischhof, diese Eigenschaft in einem Vergleich der besonderen Charakteristika einer ganzen Reihe von berühmten Pianisten der Zeit folgendermassen beschrieben: «Bei Liszt [...] ist die leidenschaftlichste Deklamation [...] hervortretend.»<sup>6</sup>

In Anlehnung an das vokale Rezitativ entwickelte sich aus der gleichen Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren das instrumentale Rezitativ:<sup>7</sup> Bei der Adaption für Instrumente wurde das Rezitativ für instrumentenspezifische Eigenheiten modifiziert. In diesem Prozess bildeten sich verschiedene Unterkategorien des Instrumentalrezitativs heraus wie z. B. die «Fantasie», «Kadenz» oder «Improvisation».

Da sich diese verschiedenen Formtypen gleichzeitig entwickelten, überschneiden sie sich oft oder verschwimmen ganz miteinander. Allen gemeinsam ist jedoch der Fokus auf den «monologisierenden Solisten»,<sup>8</sup> der am Klavier in Liszt einen archetypischen Vertreter fand. Von seiner Vorliebe für diese deklamatorisch-freie Ausdrucksart zeugen viele rezitativische Passagen in seinen Klavierwerken: Besonders prominent sind sie in den *Ungarischen Rhapsodien* vertreten oder in seiner Etüde *Mazeppa*. Entsprechend der Vorlage spielen sie auch in der Klaviertranskription von Schuberts Lied *Erlkönig* eine grosse Rolle, ebenso in Klavierwerken mit Orchester wie seinem 1. Konzert oder *Malédiction*.<sup>9</sup> Die Funktion und Interpretation solcher Einschübe in seiner Sonate h-Moll schliesslich soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

Auch Carl Fuchs, ein Schüler Hans von Bülow, beschreibt Liszts Spiel als «spontan phrasirt und geboren rhetorisch»,<sup>10</sup> wodurch der Kontrast zum Spiel des Lisztschülers Bülow hervorgehoben werden soll, dessen reflektierter und sozusagen wissenschaftlich begründeter Stil beim Publikum nicht den gleichen «sprechenden» Eindruck hervorzurufen vermochte. Dieses spontane und rhetorisch-freie Spiel steht besonders in Rezitativpassagen innerhalb von Sonatensätzen oder, allgemeiner, in ganzen Stücken mit rhapsodischem Charakter im Vordergrund. Bekannte Beispiele hierfür sind Liszts *Ungarische Rhapsodien*. Da jede\_r Interpret\_in im Rezitativ diese deklamatorischen Elemente im Kontrast zum rhythmisch gebundenen Notentext möglichst frei auszugestalten hat, ist die Bandbreite der Interpretationen von solcher Musik in den Details grösser, sie ähneln sich dann aber oft wieder im Gesamtergebnis. Der Rahmen, in dem sich deklamatorische Freiheit abspielt, ist Teil des zugrundeliegenden Zeitstils, auch wenn die Subjektivität der Interpretierenden eine grosse Rolle spielt. Diese Aufforderung zu gesteigerter Subjektivität wiederum macht es noch schwieriger, erkannte Gestaltungsprinzipien einer «Schule» zuzuordnen.

Ein wichtiges Detail des deklamatorischen Elements im Spiel solcher freien Passagen ist die Akzentsetzung. Adolph Kullak beschreibt in seiner *Ästhetik des Klavierspiels* in einem Vergleich mehrerer berühmter Pädagogen einen zentralen Aspekt der Liszt-

6 Zit. nach: Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880, S. 494.

7 Vgl. Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 41.

8 Ebd., S. III.

9 Vgl. die von Drees besprochenen Werke Liszts im Überblick auf S. 479.

10 Carl Fuchs: *Die Freiheit des musikalischen Vortrags im Einklang mit H. Riemann's Phrasirungslehre*, Danzig: Kafemann 1885, S. 204 [Hv. wie im Orig.].

Schule als «machtvollen Aufschwung der Accente».<sup>11</sup> Gleichzeitig ist er sich jedoch der eingeschränkten Gültigkeit solcher allgemeiner Gegenüberstellungen pianistischer Schulen anhand eines so spezifischen Details bewusst: «Die Klangfarbe der Accente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine *subjektive*».<sup>12</sup> Andererseits hebt auch William Mason, ein Schüler Liszts im Studienjahr 1853/54, gerade diesen Aspekt der Akzentsetzung bei Liszt in seinen Erinnerungen mit Nachdruck hervor: «[...] he was very fond of strong accents in order to mark off periods and phrases, and he talked so much about strong accentuation that one might have supposed that he would abuse it, but he never did.»<sup>13</sup> Solche Aspekte – wie auch Pedalgebrauch und Phrasierungskunst – werden in dieser Zeit gesondert analysiert, und es gibt zahlreiche Versuche, sie in Traktaten erschöpfend zu behandeln. So schreibt Mason später eine Klaviermethodik, die Übungen zur Akzentsetzung enthält, und er berichtet, dass Liszt ihm brieflich seine grösste Wertschätzung dafür ausdrückte.<sup>14</sup>

Im Folgenden werden die Gestaltungsstrategien von Lisztschülern in zwei sehr unterschiedlichen Arten von rezitativisch-freien Passagen untersucht: Zunächst geht es um eine Partie in Liszts Sonate in h-Moll und dann um den Beginn des dritten Satzes von Beethovens Sonate op. 110.

## II.

In der Mitte der h-Moll-Sonate gibt es zwei Takte, die explizit mit *Recitativo* überschrieben sind (Takte 301 und 306). Zusammen mit den nachfolgenden Passagen dienen sie der Verbindung des vorausgegangenen grossartigen Höhepunkts (Takt 286–290) mit dem ruhigen Andante-Teil ab Takt 331 (Abb. 1/2, S. 70/71).

Diese Überleitung setzt sich aus einer Kombination verschiedener thematischer Elemente der Sonate zusammen: zunächst der Phrasenabschlüsse aus dem ersten Rezitativ-Takt, dann der Transformation des anfänglich nur eingeschobenen, zentralen «Repetitionsmotivs» (zuerst Takt 13–15; daraufhin zum Orgelpunkt mutiert in Takt 319–331) und schliesslich durch das vergrösserte Hauptthema (Takt 319–323). Die Musik findet durch diese Einfügung deklamatorischer Momente zu einer neuen Richtung, die sich im Andante-Teil ausdrückt.

Der Editor der unten abgebildeten Ausgabe, Arthur Friedheim, war ein langjähriger Schüler und für einige Zeit auch Sekretär Liszts. Er studierte die Sonate bei ihm und spielte sie mehrmals vor dem Komponisten im Konzert. Dieser soll nach einem solchen Vorspiel gesagt haben, dass Friedheims Vortrag genau seinen Vorstellungen des Werks entspräche.<sup>15</sup> Friedheims Interpretation dieser Passage ist auf einer 1905 eingespielten Hupfeld-Klavierrolle dokumentiert.<sup>16</sup>

11 Adolph Kullak: *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Berlin: Guttentag 1860, S. 305.

12 Ebd. [Hv. wie im Orig.].

13 William Mason: *Memories of a Musical Life*, New York: The Century Co. 1901, S. 98f.

14 Vgl. ebd., S. 99.

15 Vgl. Arthur Friedheim: *Life and Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*, hg. von Theodore Bullock, New York: Taplinger 1961, S. 141.

16 Vgl.: [www.youtube.com/watch?v=xjj46IhrcVM&t=721s](https://www.youtube.com/watch?v=xjj46IhrcVM&t=721s) (letzter Zugriff: 20. August 2017). Für die folgenden Analysen wurde mit einer noch unveröffentlichten Überspielung der Rolle von Denis Hall (London) gearbeitet.



17

*poco rall.* *fff pesante*

Recitativo

*f ritenuto ed appass.* *poco rallent.*

*ff*

*8va bassa*

Recitativo

*f ritenuto ed appass.* *sempre f*

*rit.* *a tempo f marcato*

19655

b) For present These two measures from a cacophonous effect, when performed strictly as written, the editor plays as follows:

Abb. 1 und 2: Faksimile von Arthur Friedheims Edition der Sonate h-Moll von Franz Liszt von ca. 1926. Arthur Friedheim papers, PIMS.0041, Arthur Friedheim Library Special Collections, Peabody Institute, The Johns Hopkins University. [https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim\\_135.jpg](https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim_135.jpg) und [https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim\\_136.jpg](https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim_136.jpg) (letzter Zugriff: 25. August 2017).



18

Handwritten musical score for piano, page 18. The score is written on six systems of grand staves. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature changes from B-flat major to D major. The tempo and mood markings include "rit.", "f marcato", "energico", "poco a poco dimin.", "riten.", "molto", "pp", "Andante sostenuto", "una corda", "ppp", "legato", and "dolce". The score is signed "19655" at the bottom left.

Zwar wären viele Details in Friedheims Spiel der Analyse würdig, aber nur drei herausragende sollen hier besprochen werden. Die Rezitativ-Takte werden jeweils von einem *Pesante*-Abschnitt eingeleitet, mit deren prägnantem Rhythmus die darauffolgende sehr freie Behandlung des Metrums in wirkungsvollem Kontrast steht.

Zunächst fällt auf, dass Friedheim den zweiten *Pesante*-Abschnitt deutlich anders als den ersten gestaltet: Die beiden Hände schlagen dort unter Verwendung eines typischen Stilmittels des 19. Jahrhunderts asynchron an, während sie im ersten Abschnitt noch zusammen gespielt hatten. Das Tempo staut er im zweiten Abschnitt noch stärker. Beides zusammen führt zu einer gesteigerten Gewichtigkeit und damit zu grösserer Dramatik. Ausserdem entspricht dieses Vorgehen einem wichtigen zeittypischen Gestaltungsprinzip: Zwei parallele Textstellen werden kaum je gleich gespielt. Friedheim scheint seine im Manuskript handschriftlich modifizierten Pedalangaben – die gedruckten Eintragungen in der als Vorlage benutzten Edition des Verlags Schirmer stammen von Rafael Joseffy, einem anderen Lisztschüler – allerdings nicht umzusetzen.

In beiden Parallelstellen setzt er eine prägnante Zäsur zwischen Auftakt und dem folgenden ersten Schlag, was der Passage noch mehr Nachdruck verleiht.

Ein weiterer wichtiger Aspekt seiner Interpretation zeigt sich in den Rezitativtakten, wo Friedheim die im Kleinstich ausgeschriebenen Notengruppen individuell rhythmisiert und zwei Nebennoten fast zu einem Praller zusammenzieht. Auch dies ist die Manifestation einer im 19. Jahrhundert von allen Interpret\_innen angenommenen Grundregel: Eine Reihe von gleichen Notenwerten wird nie gleichförmig gespielt, vielmehr werden sie in die jeweilige harmonische Grundstruktur eingeordnet und damit Teil einer individuell modellierten Linie.

Das dritte hier herausgefilterte Detail betrifft die zwei Quintläufe mit der darauffolgenden Überleitung (Takt 315–18) zur Orgelpunktpassage (Takt 319–329), die den Kopf des Hauptthemas sequenziert. Ähnlich wie bei den eingangs erwähnten *Pesante*-Passagen wird das zweite Erscheinen dieser Quintfortschreitung schneller und dringlicher gespielt und dabei auch deutlicher konturiert: Jeweils zwei Quinten werden sozusagen ‹gegen den Strich›, also leicht-schwer, miteinander gepaart, wodurch ein ‹humpelnder› Effekt entsteht. Dieses Stilmittel wurde ebenfalls von vielen Pianist\_innen des 19. Jahrhunderts eingesetzt, um den Ausdrucksgehalt einer Passage zu erhöhen. Friedheim setzt es hier in sorgfältiger Abstufung ein, denn in der beschriebenen Überleitung verstärkt sich das ‹Humpeln› noch mehr. Indem er die letzte Achtel immer näher an die darauffolgende Eins der linken Hand zieht, generiert er einen Sog hin zur Eskalation in das vergrösserte Hauptthema in Takt 319.

Alle diese Details verbinden sich zu einer höchst durchdachten und fein abgestuften Anwendung von zeittypischen Stilmitteln für eine ausdrucksstarke und ‹sprechende› Interpretation dieser aus vielen verschiedenen Motiven zusammengesetzten Überleitungspassage in Liszts Sonate.

Der ungarische Pianist Josef Weiss, der während Liszts Aufenthalte in Budapest dessen Schüler war, spielte die Sonate auf eine ‹Ducartist›-Klavierrolle der Firma Philipps in Frankfurt ein. Der Pianist galt zu seiner Zeit als ebenso künstlerisch hervorragender wie persönlich verschrobener Spezialist für die Musik Liszts und Brahms'. Davon zeugt eine kleine Anzahl von Klavierrollen, auf denen er einen sehr eigenen, hochvirtuosen und oft flamboyanten Stil demonstriert. Eine Rolle mit Liszts h-Moll-Sonate ist von grosstem Interesse für die Interpretationsforschung, allerdings bedarf es noch einiger zusätzlicher Forschungsarbeit bezüglich des Abspieltempos und der Umsetzung von Pedal- und Dynamikmarkierungen. Weiss' Version der oben besprochenen Textstelle aus der Sonate ist hier in einer vorläufigen ersten Sondierungsüberspielung zu hören



und kann zusammen mit dem Video der Stanzungen auf der Rolle für eine Analyse der Binnen-Zeitgestaltung herangezogen werden.

Tonbeispiel: Ausschnitt aus Josef Weiss' Aufnahme von Liszts h-moll-Sonate (Takt 297–329), Überspielung von Sebastian Bausch und Camilla Köhnken mit grosszügiger Erlaubnis des Musikwissenschaftlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt. (<https://tube.switch.ch/videos/69bco7a2>)

Wie bei Friedheim ist auch bei Weiss die genau abgestufte Interpretation der *Pesante*-Abschnitte besonders interessant. Er verschärft in den Akkorden des ersten Abschnitts die schon auskomponierte Beschleunigung: Die den Eröffnungs-Halben folgenden Viertel werden stark beschleunigt, um die folgende Achtel dann zu einem Sechzehntel-«Vorschlag» zu reduzieren. In der Sequenz des ersten Abschnitts wird diese Massnahme allerdings wieder etwas abgemildert und die drei Schläge dauernde abschliessende Pause vor dem ersten *Recitativo* sogar noch spannungsreich verlängert. Im zweiten *Pesante*-Abschnitt baut er dann das beschriebene Konzept weiter aus: Die zwei Viertel der ersten Hälfte werden nun zu Achteln und den darauffolgenden zwei Akkorden (Achtel-Viertel) rhythmisch fast angeglichen; in der Sequenz werden die notierten Notenwerte wieder genauer eingehalten, allerdings im Rahmen des allgemeinen Accelerandos. Besonders aufschlussreich ist die Behandlung der trennenden Pausen (jeweils drei Viertelschläge lang): Während die Trennung zwischen dem ersten *Pesante*-Abschnitt und dem *Recitativo* noch verlängert wird, verkürzen sich die zwei Pausen im zweiten *Pesante*-Abschnitt graduell, wodurch der Eintritt des zweiten *Recitativo* fast überstürzt wirkt.

Eine ähnliche Beobachtung notierte die irische Pianistin Tilly Fleischmann, die Anfang des 20. Jahrhunderts bei zwei Liszt-Schülern in München studierte. Sie verschrieb sich in der Folgezeit ganz der Bewahrung und Weitergabe der «Liszt-Tradition» und schrieb während der 1940er-Jahre schliesslich ein umfangreiches Lehrwerk. Zu dem für Liszts Kompositionen typischen rhetorischen Gestus schreibt sie:

It is sometimes equally necessary to draw sections or phrases closer together which are separated by rests, since the duration of the rests is often not a matter of precise calculation but is forced upon the composer by the necessity of securing a re-entry at that part of the bar which will give the proper metrical alignment. This is frequently the case with Liszt, whose rhetorical phrases need to be linked and dovetailed to give the proper sense of continuity. (In fact, one of the ways in which performers of Liszt most frequently malign the composer is in the literal observation of the rests and pauses which occur so plentifully in his music, whereby the element of interruption and interpolation, instead of being minimised, can be stressed to a point of caricature.)<sup>17</sup>

Weiss erzeugt in der ersten der hier untersuchten drei Stellen im Vergleich zu Friedheim Spannung in genau umgekehrter Weise: Wo letzterer die gesteigerte Dramatik mithilfe von gestautem Tempo und Verstärkung des «*Pesante*-Tons» ausdrückt, verschärft Weiss im Gegenteil den Schritt und die Relationen der Notenwerte untereinander. Beiden gemeinsam ist jedoch neben dem erreichten dramatischen Effekt der erwähnte Grundsatz, sequenzierte Motive niemals gleich zu spielen.

17 Tilly Fleischmann: *Tradition and Craft in Piano-Playing*, hg. von Ruth Fleischmann/John Buckley, Digital Edition, Dublin: Carysfort Press Book 2014, S. 101f. Vgl. online zugängliches Typoskript auf: [www.corkcitylibraries.ie/music/alloysfleischmann/alloysfleischmann-thelife/familyandfriends/tillyfleischmann/traditionandcraftinpiano-playing/](http://www.corkcitylibraries.ie/music/alloysfleischmann/alloysfleischmann-thelife/familyandfriends/tillyfleischmann/traditionandcraftinpiano-playing/) (letzter Zugriff: 20. August 2017; S. 99f.)

In den Rezitativtakten zieht auch Weiss mehrere Noten zu Gruppen zusammen und konturiert damit die absteigenden, ornamentalen Passagen – er tut dies allerdings in einer viel extremeren Art als Friedheim. Ganz ungeachtet der notierten Unterteilung in Achtel- und Sechzehntelnoten nimmt er sich dabei wirklich deklamatorische Freiheiten, die der im 20. Jahrhundert verbreiteten Herangehensweise im Sinne der Neuen Sachlichkeit völlig entgegenstehen:<sup>18</sup> So spielt er beispielsweise den Spitzenton (*f'''*) des zweiten *Recitativo*-Taktes zusammen mit dem Basston des linken Akkords, anstatt die notierte Viertelpause abzuwarten, und verweilt dann nach einem stark beschleunigenden Abgang lange auf dem zweiten hohen Ton (*b'''*).

Die dritte Vergleichsstelle (Quintläufe und Überleitung zur Orgelpunktpassage) ist Friedheims Interpretation konzeptuell insofern ähnlich, als die Quinten leicht-schwer gepaart werden und die zweite Quintfortschreitung schneller genommen wird. Bei Weiss stellt sich das Stilmittel des <Humpelns> jedoch weniger stark ein. Es ist auch in anderen Aufnahmen Friedheims prägnant zu hören und stellt in dieser Ausprägung eine interessante Eigenheit des Pianisten dar.

Weiss markiert seinerseits das jeweilige Erreichen des Zieltons sehr eigenwillig: Beim ersten Mal wiederholt er ihn, als ob ein Sänger das Stilmittel <Anticipazione della nota><sup>19</sup> anwenden würde. Beim zweiten Mal lässt er hingegen eine sehr charakteristische Kombination aus asynchronem Anschlag zwischen den Händen und Arpeggieren innerhalb der einen Hand von den zwei Spitzen-Vierklängen hören, welche die Folge der stringenten Doppel-Quinten aufbrechen. Die einzelnen Glieder der Überleitungs-passage schliesslich <überschlagen> sich immer mehr, was sich zusammen mit dem asynchronen Anschlagen der letzten Achtel-Terzen sehr ungewöhnlich anhört. Allerdings muss immer beachtet werden, dass fehlende Dynamik und Pedalisierung zusätzlich zu den Eigenheiten des jeweiligen Abspielklaviers das Klangerlebnis der Rolle stark verfälschen. Diese Anschlagsfeinheiten sind allerdings auch in den Stanzungen der Rolle gut zu sehen und zeigen Weiss' abwechslungsreiche Differenzierungen, die keine Sequenz gleich klingen lassen.

Die Publikationen der Liszt-Verehrerin Lina Ramann sind trotz mancher philologischen Ungenauigkeiten in ihren Übersetzungen von Liszts Schriften wegen des langen und engen Kontakts, den sie zu Liszt pflegte, und der intensiven Bemühungen um ein möglichst objektives Verständnis seiner Person und seines Werks eine beachtenswerte Quelle. Sie charakterisierte rezitativische Passagen in dessen Stücken folgendermassen:

Das Moment der Liszt'schen Individualität [spricht sich in solchen Übergängen aus; CK], dessen wir als rhetorisch, rhapsodisch und mimisch gedachten. [...] Alle drei, sei ein solcher Moment sprachlich beredt oder ein nachklingendes Bruchstück oder sei es charakteristische Geste der Harmonie, erheischen seitens der Reproduktion eine dichterisch-freie, dem jemaligen Stoff, der Situation und dem Charakter des Ganzen entnommene Gestaltung.<sup>20</sup>

18 Vgl. Detlef Giese: *«Espressivo» versus «(Neue) Sachlichkeit»: Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de 2006, S. 344–360.

19 Vgl. Kai Köpp: «Die hohe Schule des Portamento: Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert», in: *dissonance* 132 (Dez. 2015), S. 16–25.

20 Lina Ramann: *Liszt-Pädagogium: Klavier-Kompositionen Franz Liszt's, nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt*, Serie 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, S. 5.



Sowohl Friedheims als auch Weiss' Interpretationsstrategien betonen das ›dichterisch-freie‹ Wesen dieser transformierenden Überleitung, deren formale Rolle und zentrale Position im Ablauf der Sonate bei ihnen aber nie in der Gestaltung einzelner Details verlorengelassen werden.

### III.

Um ein weiteres Merkmal Liszt'scher Rezitativgestaltung genauer untersuchen zu können, soll nun ein ganz anderes Repertoire in den Fokus rücken: der dritte Satz der Klaviersonate op. 110 von Ludwig van Beethoven. Die historische Aufnahme aus dem Liszt-Kreis, die im Folgenden diskutiert wird, wurde im Jahre 1928 von Frederic Lamond eingespielt. Lamond war zunächst Schüler von Hans von Bülow, bevor dieser ihn zu Liszt nach Weimar schickte. Später wurde er berühmt für seine Beethoven-Interpretationen, von denen einige in Aufnahmen überliefert sind. Beethovens Musik war Lamond geradezu heilig, und er erlaubte sich keinerlei Exzentrizität in seinen Aufführungen dieser Stücke.

In einer Radiosendung von 1945 berichtet Lamond über seine Erfahrungen in Weimar und wählt ein damals wie heute vielgespieltes Stück – die *Symphonischen Etüden* von Liszts ästhetischem Gegenspieler Robert Schumann – als Beispiel für ein wichtiges Detail in Liszts Spiel: die Übertragung der poetischen Vision, wie sie vor dessen innerem Auge aufstieg, auf das Publikum. Lamond beschreibt den unvergleichlich überzeugenden ›sighing, wailing murmuring sound‹ der Begleitung in Liszts linker Hand und die Gestaltung einer ›noble melody in the right with indescribable pathos‹.<sup>21</sup>

In Schumanns Variation hat diese Melodie trotz ihrer kantablen Qualität auch eine deklamatorische Seite, besonders wenn sie ›edel und mit Pathos‹ dargeboten wird – eine Auffassung, die dem Schülerkreis Clara Schumanns eher fremd gewesen wäre (Abb. S. 76).

Massgeblich in Lamonds Beschreibung von Liszts Spiel ist die Unabhängigkeit der beiden Hände mit ihren jeweiligen Klangniveaus: Die ›sprechende‹ Melodie der rechten Hand kann sich frei über dem ›murmelnden‹ Hintergrund der linken Hand aufschwingen. Sowohl Textur als auch Dynamik sind verschieden, und es ist sogar anzunehmen, dass Liszts Hände auch hinsichtlich der Zeitgestaltung unterschiedlich agierten, um zu so einem eindrucksvollen Ergebnis zu gelangen: links ein gleichmässiger Puls und rechts deklamatorische Freiheit.

Diese Gestaltungsstrategie ist in zahlreichen Tonaufnahmen von Musiker\_innen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentiert, beispielsweise in Aufnahmen Chopin'scher *Nocturnes* von Eugen d'Albert oder des Brahms'schen Klarinettenquintetts mit Charles Draper und dem London String Quartet (1917). Die Loslösung von vertikaler Synchronität über mehrere Schläge hinweg – sei es zwischen den zwei Händen beim Klavierspiel oder den Stimmen einer ganzen Kammermusikgruppe – war ein selbstverständliches Gestaltungsmittel des 19. Jahrhunderts und den beiden sonst verfeindeten musikalischen Parteien der ›Neudeutschen‹ und ›Konservativen‹ gemeinsam. Heute bedeutet diese Freiheit des Vorseilens und Wiedereinholens zwischen Melodie und Begleitung ein Erstaunen hervorrufendes Hörerlebnis.<sup>22</sup>

21 Frederic Lamond in einer Radiosendung vom 25. März 1945, BBC Glasgow: [www.youtube.com/watch?v=MMIknLcp370](http://www.youtube.com/watch?v=MMIknLcp370) (letzter Zugriff: 23. Juli 2017).

22 Das ›Freispielen‹ war ein zentrales Element der Spielpraxis Joseph Joachims. Vgl. Johannes

# ETÜDE XI (VARIATION IX)

(Andante) ♩ = 66 (♩ = 60)

Con espressione

*p* (sotto voce, ma marcato)

*quasi a due*

Notenbeispiel: IX. Variation aus den *Symphonischen Etüden* von Robert Schumann.  
 Emil von Sauer (Hg.): *Schumann: Etudes Symphoniques op. 13*, Leipzig: Edition  
 Peters 1925, S. 22.

Diese zwei unterschiedlichen Klangniveaus kennzeichnen auch die zwei Ariosi im dritten Satz der Sonate op. 110 von Beethoven. Dieser Satz ist aus drei sowohl formal als auch atmosphärisch ganz unterschiedlichen Teilen zusammengesetzt: Am Anfang steht der Einleitungsteil, der durch viele, schnell wechselnde Tempo- und Vortragsbezeichnungen gekennzeichnet ist. Dieser »zerklüftete Accompagnato-Satz mit deklamatorischem Gestus und interpolierenden Instrumentalakkorden«<sup>23</sup> leitet in ein »*Arioso dolente*«/»Klagender Gesang« über, der später in eine Fuge mündet. Danach folgt ein zweiter Teil des *Arioso*, nun mit der Vortragsanweisung »ermattet, klagend«,<sup>24</sup> welches dann in die finale Fuge mit Schluss-Apotheose mündet.

Einige Aspekte von Lamonds Interpretation des Einleitungsteiles, welcher auch einen einzelnen, explizit mit *Recitativo* überschriebenen Takt enthält, und des ersten *Ariosos* sollen im Folgenden im Vergleich mit den Instruktionen in der von Hans von Bülow besorgten Edition von 1872 genauer beleuchtet werden.<sup>25</sup>

Wenn man die Ausgabe von Lamonds Lehrer Hans von Bülow mit seinem Spiel auf dieser Aufnahme vergleicht, fällt auf, dass einige Details erstaunlich genau miteinander übereinstimmen: Zwischen den Achteln des zweiten und dritten Schlages im ersten Takt ist in Lamonds Spiel klar die Dreierbindung zu hören, welche Bülow anstelle der originalen Zweierbindung notierte. Auch das Pianissimo im zweiten Takt, das von Bülow hinzugefügt wurde, spielt er sehr deutlich. Zudem unterbricht Lamond das Pedal im Rezitativ-Takt lange vor der von Beethoven notierten Aufhebung – und auch kurz vor Bülows Bezeichnung – auf dem Zielton *des'''* des aufsteigenden Arpeggios, das er dann alleine aus dem gelichteten »Pedalnebel« wie transformiert aufscheinen lässt. Interessanterweise schreibt Lamond jedoch auch in seiner eigenen Edition der Beethovensonaten (um 1918) dieselbe Pedalaufhebung wie Bülow vor.<sup>26</sup>

Die bis heute vieldiskutierte »Bebung«<sup>27</sup> auf derselben Taste in Takt 5 spielt Lamond dagegen ganz eigen: Er wiederholt die übergebundenen Noten nicht, sodass nur wenige Wiederholungen des Tones übrigbleiben: Er »bebt« also nicht, sondern verfährt wie bei »normalen« überbundenen Noten, die üblicherweise nicht noch einmal angeschlagen werden. Damit folgt er auch nicht der Textverbesserung von Bülow, der überzeugt war, dass die einzelnen Doppelnoten auf dem leichten Taktteil einsetzen müssten.

Abgesehen von diesen Details sind typische Stilmittel der Zeit wie asynchrones Anschlagen der Hände oder starke Rubati in sehr feiner Dosierung zu hören. Ersteres setzt er beim bedeutsamen Quintsextakkord auf der zweiten Zählzeit in Takt 3 ein, was inmitten der sonst exakt synchron gespielten anderen Harmonien einen sehr wirkungsvollen Effekt erzielt. Im weiteren Verlauf fallen das intensive, deklamatorische Ausspielen der Phrase um das *es'''* mit einem stark betonten Vorhalt auf *fes* (Takt 4) und schliesslich die Verschärfung des vierten Achtels fast zu einer Sechzehntelnote in der Cantabile-Fortschreitung zu Takt 6 auf.

---

Gebauer: *Der »Klassikervortrag«: Interpretationspraxis bei Joseph Joachim*, unveröffentlichte Dissertation, Bern 2017. Kapitel: »Gestaltungskraft« und »Freispielen«.

23 Heinz Becker: »«O Freunde, nicht diese Töne»: Vom Dramatischen in der Instrumentalmusik«, in: Anke Bingmann u. a. (Hg.): *Studien zur Instrumentalmusik: Lotbar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 1988, S. 309–324, hier S. 313.

24 Hans von Bülow (Hg.): *Beethoven: Sonaten und andere Werke: In kritischer und instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lebende und Lernende*, Stuttgart u. Berlin: Cotta 1891 (Plattennummer 35), S. 113.

25 Frederic Lamonds Aufnahme dieser Passage aus Beethovens op. 110 von 1928 kann unter [www.youtube.com/watch?v=SZ1WO3hn53U](https://www.youtube.com/watch?v=SZ1WO3hn53U) angehört werden (letzter Zugriff: 22. August 2017).

26 Vgl. Frederic Lamond (Hg.): *Beethoven Klaviersonaten* Bd. II, Berlin: Ullstein ca. 1918, S. 287.

27 Vgl. Charles Rosen: *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale: Yale University Press 2002, S. 240.



Lamond gewichtet so jeden Ton innerhalb der einzelnen <Äusserungen> entsprechend seiner harmonischen und semantischen Funktion. Dennoch hat man beim Zuhören nicht den Eindruck, einer aneinandergereihten Abfolge von lokalen Manifestationen klanglicher Schönheit zu folgen, wie es bei modernen Interpretationen oft der Fall ist. Bei Lamond bleibt durch das insgesamt relativ zügige Tempo und der trotz <Zerklüftung> zueinander in einem logischen Verhältnis stehenden Phrasen der Gesamtkontext immer gewahrt.

Im nun folgenden *Arioso* sind die zwei weit voneinander abgesetzten Niveaus von <Gesang> in der rechten Hand und harmonischem Hintergrund der linken Hand massgeblich. Lamond wählt auch hier genau aus, welche Kombination zwischen Akkord und Melodieton er zusammen anschlägt und wo er den weicheren Effekt des asynchronen Spiels einsetzt.

Obwohl Lamond die Akkorde der linken Hand hier den Melodietönen der rechten angleicht und nicht unabhängig weiterpulsieren lässt, entsteht dennoch der Eindruck von zwei sehr weit voneinander entfernten Ebenen. Lamond behandelt das Tempo sehr frei, verlangsamt und beschleunigt je nach emotionalem Gehalt. Man fühlt sich ähnlich wie bei den Liszt-Interpretationen von Friedheim und Weiss jedoch nie im Detail verloren – also in den Händen eines blossen <Ruderknechtes> – sondern geleitet von einem <Steuermann> mit Sicht auf das Ganze.<sup>28</sup>

Der Pedalgebrauch ist beim Klavierrezitativ von ganz besonderer Wichtigkeit, denn analog zum Vibrato im Gesang hängt die Lebendigkeit und Konturierung der Deklamation sehr von der Handhabung dieses Gestaltungsmittels ab. An Lamonds kunstvollem Einsatz des Pedals wird die Notwendigkeit einer vielseitigen Quellengrundlage für die Interpretationsanalyse deutlich: In Takt 9 verlangsamt er die im letzten Viertel synchron in Sechzehnteln spielende Melodie und Begleitung stark, schlägt die Hände dabei asynchron an und <lüftet> zudem das Pedal. Damit ändert sich die Textur der linken Hand, sie tritt stärker in den Vordergrund. Ein auffälliger, <trockener> Effekt kommt zustande, der aus dem seit neun Vierteln etablierten Sechzehntel-Klangteppich klar heraussticht. Diesmal notiert Lamond auch in seiner eigenen Ausgabe das Aufhebungszeichen für das Pedal, setzt es aber zwei Viertel früher als im Urtext und in Bülow's Ausgabe. Allerdings kann der Notentext von Lamonds Ausgabe auch mit dieser charakteristischen Pedalangabe den in der Aufnahme festgehaltenen Eindruck bei weitem nicht vermitteln: Es gibt zahlreiche Parameter – in diesem Fall am auffälligsten die asynchronen Hände, das kunstvolle Rubato, die Textur des Anschlags und die subtile dynamische Modulation –, die nicht auf Papier zu bannen sind, sodass die Interpretationsforschung erst im Vergleich einer ganzen Reihe von Text- und Tonquellen dem Klavierspiel des 19. Jahrhunderts und hier speziell des Lisztkreises auf die Spur kommen kann. Diese umfassen Berichte über Liszts eigenes Spiel und seine im Unterricht vermittelten Grundsätze in Memoiren und Protokollen, Lehrwerke der Zeit, Notenausgaben aus dem Lisztkreis bis hin zu aussagekräftigen historischen Aufnahmen. Instruktive Ausgaben wie die Hans von Bülow's sind dabei besonders wertvoll, da sie es ermöglichen, den empirischen Befund der Tondokumente zu ordnen und intentionale Elemente von Zufälligem oder Misslungenem zu trennen.

28 «Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte!», vgl. Franz Liszt: «Ein Brief über das Dirigieren: Eine Abwehr [1853]», in: Lina Ramann (Hg.): *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, 7 Bände, Leipzig 1880–1883, hier Bd. 5, S. 231.

Liszt strebte als Interpret der Symphonien und Klaviersonaten Beethovens immer nach einer Vermittlung seiner jeweiligen ‹poetischen Vision›. Es ging ihm darum, «Affekte nach programmatischen Gesichtspunkten [aufzustellen, zu entwickeln und auszudeuten; CK]». <sup>29</sup> Diese spezifisch neudeutsche Interpretationshaltung steht im Gegensatz zur Auffassung von Musik als «tönend bewegte Formen» <sup>30</sup> des konservativen Lagers um Eduard Hanslick, Clara Schumann und Carl Reinecke. Poetische Visionen und programmatische Affekte sind allerdings eine schwer zu fassende Substanz, und so kommen Pianist\_innen mit gegensätzlichen ästhetischen Grundsätzen am Ende interessanterweise oft zu ähnlichen Ergebnissen. Die oben beobachteten Gestaltungsstrategien in rezitativisch-rhapsodischen Passagen sind also keine Alleinstellungsmerkmale der Liszt-Schule, wohl aber ein Zeugnis für das Streben nach dem musikalischen Vorbild Franz Liszts, das seinen Nachfolger\_innen weit über seinen Tod hinaus prägend im Gedächtnis blieb.

---

<sup>29</sup> Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913, S. 330.

<sup>30</sup> Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: R. Weigel 1854, S. 32.

# Beiträge der Graduate School of the Arts I 2017

Herausgegeben von  
Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Mit Beiträgen von Immanuel Brockhaus,  
Heike Fiedler, Marc Kilchenmann,  
Philippe Kocher, Camilla Köhnken, Cla Mathieu,  
Nora Rudolf, Simeon Thompson



Beiträge der Graduate School of the Arts I (2017)  
Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Redaktion: Cla Mathieu, Christoph  
Moor, Bettina Ruchti  
Endlektorat: Marcel Behn  
Gestaltung: Büro 146  
Schrift: Ueli Hofmann  
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und  
bei den Autorinnen und Autoren  
Bern 2017

ISBN: 978-3-9524098-6-2  
ISBN: 978-3-9524098-7-9 (elektronische Version)  
ISSN 2571-6328  
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)  
DOI: 10.7892/boris.106069



Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0  
International Lizenz

Kontakt:  
Graduate School of the Arts (GSA)  
Muesmattstr. 45  
Postfach  
3000 Bern 9  
Tel. +41 (0)31 631 54 75  
info@gsa.unibe.ch  
www.gsa.unibe.ch

5	Vorwort
9	Immanuel Brockhaus Higher Ground – Sublimierungsbegriffe in populärer Musik
25	Heike Fiedler Performance Writing – Das Mehr in den Zwischenräumen
39	Marc Kilchenmann Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial seiner Extended Just Intonation
53	Philippe Kocher Über die Notwendigkeit technologischer Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik
67	Camilla Köhnken Das ‹sprechende› Klavier – Liszt'sche Gestaltungsstrategien in rezitativischer Klaviermusik
81	Cla Mathieu Die Dislokation von Bass und Melodie im klassischen Gitarrenspiel – Eine quantitative und qualitative Studie zu Aufnahmen des <i>Exercice</i> op. 35/22 von Fernando Sor
97	Nora Rudolf Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen: Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert – Ein Zwischenbericht
109	Simeon Thompson Die ‹Seele der Nationalsee›? Zur politischen Dimension von Eichendorff- Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert
119	Abstracts Deutsch
121	English Abstracts
123	Autor_innen